ซิมโฟนี หมายเลข 3 โอปุส 36 ซิมโฟนีแห่งความเศร้า

Symphony No.3, Opus 36 "Symphony of Sorrowful Songs"

ผศ.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น*

"Symphony of Sorrowful Songs" ประพันธ์โดย Henryk Mikolaj Gorecki เป็นบทประพันธ์ประเภทซิมโฟนีสำหรับนักร้องเดี่ยวเสียงโซปราโนกับวงออร์เคสตรา ความยาวประมาณ 55 นาที เขาประพันธ์บทเพลงนี้ที่เมืองคาโทวิส (Katowice) เมื่อปี ค.ศ.1976 เพื่ออุทิศให้แด่ภรรยาของเขา ถูกนำออกแสดงครั้งแรกที่โรยาน (Royan) เมื่อวันที่ 4 เมษายน ปี 1977 โดยวง Orchestra of South-West German Radio, Baden-Baden และร้องโดย Stefania Woytowicz ภายใต้การควบคุมวงโดย Ernest Bour

บทประพันธ์ประกอบด้วย 3 ท่อน (Movement) บทร้องในแต่ละท่อนบรรยายถึงความเศร้าโดยเฉพาะแหล่งที่มาของบทร้องท่อนที่ 2 และความหมายของบทร้องของท่อนที่ 3 นั้น มีความสัมพันธ์กับสงคราม

"แหล่งที่มาของเนื้อร้องในท่อนที่ 2 และความหมาย มาจากเพลงพื้นบ้านของดินแดนแถบโอพอเล (Opole) ซึ่งมีความหมายถึงความโศกเศร้าของแม่ที่มีต่อลูกชายซึ่งตายในสงคราม ทำให้ระลึกถึงสงครามโลก ครั้งที่ 2 ดังนั้นผู้ฟังอาจพิจารณาว่ามีลักษณะพิเศษในฐานะที่เป็น "War Symphony" (Jacobson,B.,1994).

บทร้องของบทประพันธ์นี้ ไม่ใช่บทร้องที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ แต่เป็นบทร้องที่มีแหล่งที่มาจากสถานที่ต่างกันในแต่ละท่อน (Movement) ซึ่งสถานที่เหล่านั้นล้วนตั้งอยู่ในประเทศโปแลนด์ทั้งสิ้น ที่มาของบทร้องในแต่ละท่อนนำมีแหล่งที่มา ดังต่อไปนี้

ท่อนที่ 1 (Movement I)

บทร้องนำมาจาก เพลง Lysagora ซึ่งเป็นเพลงที่โศกเศร้าจากครึ่งศตวรรษที่ 15 ของคณะนักบวช Holy Cross Monastery นิกายโรมันคาธอริก ที่ตั้งอยู่ทางใต้ของโปแลนด์ บริเวณแม่น้ำโอเดอร์ (Oder) แต่เดิมเป็นที่ตั้งรกรากของชาวสลาฟ (Slavonic) เคยเป็นเมืองหลวงของเขตพรัสเซียน (Prussian) ต่อมาในปี 1945 มาอยู่ภายใต้การปกครองของประเทศโปแลนด์

*อาจารย์ประจำวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ท่อนที่ 2 (Movement II)

บทร้องนำมาจาก ข้อความที่เขียนสลักไว้บนกำแพงในเรือนจำเขตที่ 3 ห้องหมายเลข 3 ใต้ถุนของพระราชวังแห่งหนึ่ง ซึ่งใช้เป็นกองบัญชาการของเกสตาโป (Gestapo) หน่วยข่าวกรองของนาซีในเมืองซาโคพาเน (Zakopane) ภายใต้ข้อความมีคำลงท้าย และเซ็นชื่อไว้ว่า "Helena Wanda Blazusiakowna" และ "อายุ 18 ปี ถูกคุมขังเมื่อ 26 กันยายน 1944"

ท่อนที่ 3 (Movement III)

บทร้องนำมาจากเพลงพื้นบ้านภาษาท้องถิ่นในเขตดินแดนแถบโอพอเล ส่วนทำนองร้องเป็นทำนองเพลงพื้นบ้านของโปแลนด์ จากศตวรรษที่ 19

ความหมายของเนื้อร้อง

เนื่องจากเนื้อร้องที่ใช้ในบทประพันธ์ *"Symphony of Sorrowful Songs"* เป็นภาษาโปแลนด์ ดังนั้น ผู้เขียนได้นำเนื้อร้องภาษาอังกฤษมาประกอบไว้สำหรับผู้สนใจ เพื่อให้ทราบถึงความหมายของเนื้อร้องของบทประพันธ์

ที่มา: Carter, K. (1992). *English Translation: o1992 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.*

·ท่อนที่ 1 (Movement I)

My son, my chosen and beloved,
Share your wounds with your mother;
And because, dear son, I have always carried you in my heart,
And always served you faithfully,
Speak to your mother, to make her happy,
Although you are already leaving me, my cherished hope.

·ท่อนที่ 2 (Movement II)

No, Mother, do not weep,
Most chaste Queen of Heaven
Support me always.
"Zdrowas Mario."*

**"Zdrowas Mario" (Ave Maria), the opening of the Polish prayer to the Holy Mother*

ท่อนที่ 3 (Movement III)

Where has he gone
My dearest son?
Perhaps during the uprising
The cruel enemy killed him.

Ah, you bad people
In the name of God, the most Holy,
Tell me, why did you kill
My son?

Never again
Will I have his support
Even if I cry
My old eyes out.

Were my bitter tears
To create another River Oder
They would not restore to life
My son.

He lies in his grave
And I know not where
Though I keep asking people
Everywhere.

Perhaps the poor child
Lies in a rough ditch
And instead he could have been
Lying in his warm bed.

Oh, sing for him
God's little song-birds
Since his mother
Cannot find him.

And you God's little flowers,
Many you blossom all around
So that my song
May sleep happily.

บทวิเคราะห์: Symphony No. 3, Opus 36 "Symphony of Sorrowful Songs" (1976)

ท่อนที่ 1 (Movement I)

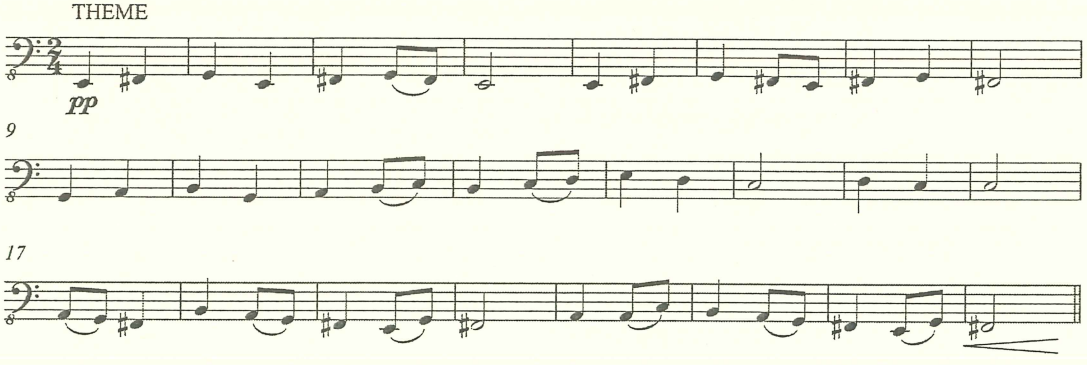
โครงสร้างของท่อนนี้สามารถพิจารณาได้จากพื้นผิว (Texture) ซึ่งมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน โดยที่โครงสร้างของท่อนนี้มีลักษณะเป็นแบบ 3 ตอน ดังนี้

	A	B	A'
Rehearsal	-	17	24
ห้องที่	1-320	321-368	369-608

ตอน A

ตอนนี้เป็นการบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเพียงกลุ่มเดียว โดยเครื่องดนตรีแต่ละประเภทนั้นถูกแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มย่อยดังนี้ ไวโอลิน I กลุ่ม 1 และ 2, ไวโอลิน II กลุ่ม 1 และ 2, วิโอล่า กลุ่ม 1 และ 2, เชลโล่ กลุ่ม 1 และ 2, ดับเบิ้ลเบส กลุ่ม 1 และ 2 ดังนั้นจึงมีแนวบรรเลงทั้งหมด 10 แนว

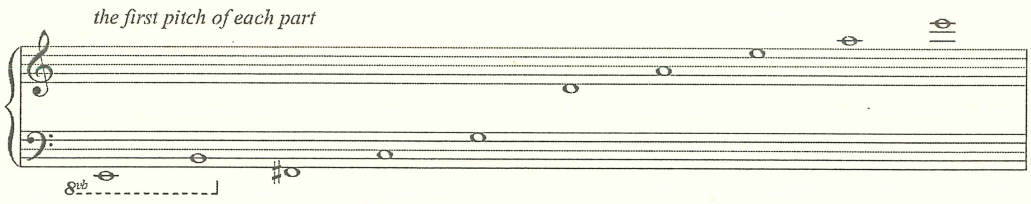
พื้นผิวของตอนนี้เป็นแบบโพลีโฟนี ในลักษณะของ “Canonic Imitation” มีทำนองหลักทั้งหมด 24 ห้องในอัตราจังหวะ 2/2 ปรากฏตั้งแต่ห้องที่ 1-24 โดยที่ทำนองหลักอยู่บนบันไดเสียง E Aeolian โมด

ตัวอย่างที่ 1 ทำนองหลัก

การใช้เทคนิค Canonic Imitation ประกอบด้วยแนวต่างๆ ทั้งหมด 10 แนว (Part) แต่ละแนวจะมีระดับเสียงต่างกันเท่ากับขั้นคู่ 5 (ยกเว้น แนวที่ IX และ X มีระดับเสียงเป็นทบคู่ 8 ของแนวที่ VII และ XIII ตามลำดับ) ซึ่งหลังจากการปรากฏของทำนองหลักแล้ว ในการแคนนอนนั้น แนวที่ตามหลังส่วนใหญ่ จะตามหลังแนวก่อนหน้านั้นเท่ากับ 1 ห้อง

ยกตัวอย่างเช่น เมื่อทำนองหลัก (แนวที่ I) บรรเลงครบ 1 รอบ เมื่อบรรเลงรอบใหม่แนวที่ II จะตามหลังแนวที่ I จำนวน 1 ห้อง จากนั้นบรรเลงให้ครบอีก 1 รอบ แนวที่ III จึงปรากฏตามหลังแนวที่ II จำนวน 1 ห้อง เป็นเช่นนี้ไปจนกระทั่งถึงแนวที่ VIII โดยแนวที่ IX จะเข้ามาในห้องสุดท้ายของแนวที่ VIII ในห้องที่ 199 ดังนั้น จึงทำให้แนวที่ IX (ไวโอลิน II กลุ่มที่ 1) จะบรรเลงทำนองเดียวกับแนวที่ VII (ไวโอลิน II กลุ่มที่ 2) แต่สูงกว่าเป็นคู่ 8 (Octave) ส่วนแนวที่ X จะตามหลังแนวที่ IX จำนวน 1 ห้องทันที (ห้องที่ 200) โดยไม่รอให้แนวที่ IX บรรเลงครบ 1 รอบ ดังนั้นแนวที่ X (ไวโอลิน I กลุ่มที่ 1) จะบรรเลงทำนองเดียวกันกับแนวที่ VIII (ไวโอลิน I กลุ่มที่ 2) แต่สูงกว่าเป็นคู่ 8 เช่นเดียวกัน

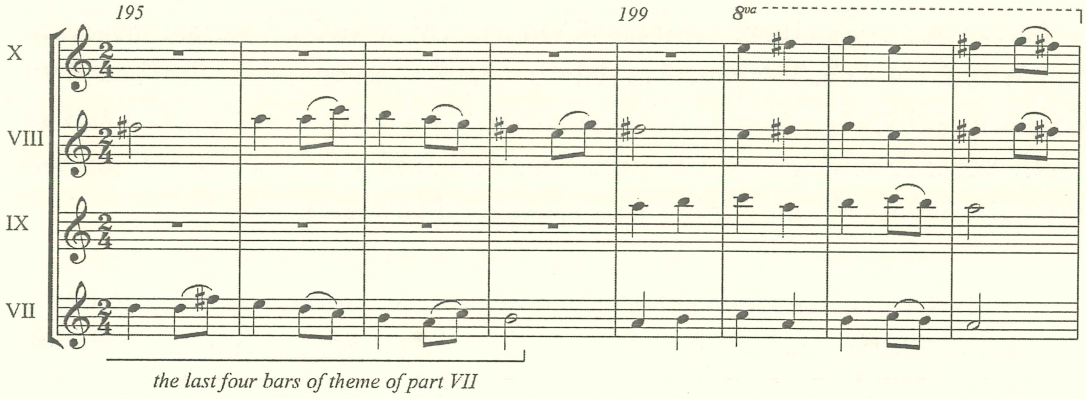
พิจารณาที่ระดับเสียงเริ่มต้นของแต่ละแนว ตั้งแต่แนวที่ I-VIII พบว่า ส่วนใหญ่จะห่างกันเท่ากับคู่ 5 เพอร์เฟค (Perfect) ยกเว้นแนวที่ III กับ IV ห่างกันเท่ากับ คู่ 5 ดิมินิช (Diminish) ด้วยเนื่องจากเหตุผลของการใช้บันไดเสียงที่อยู่ในโมด E Aeolian (ตัวอย่างที่ 2) นอกจากนั้นโน้ตที่ใช้ในแต่ละแนวจะถูกปรับให้อยู่ในโมด E Aeolian ดังนั้นแนวต่างๆ ที่แคนนอนตามมานั้น จึงมีลักษณะที่เรียกว่า "Tonal Answer" ส่วนแนวที่ VIII กับ IX ต่างกันคู่ 4 เพอร์เฟค และแนวที่ IX กับ X ต่างกันคู่ 5 เพอร์เฟค ผลต่างของขั้นคู่จากแนวที่ VII-X นี้เองทำให้แนวที่ IX และ X มีระดับเสียงเป็นทบคู่ 8 ของแนวที่ VII และ VIII ตามลำดับ (สังเกตุตัวอย่างที่ 3 ห้องที่ 199-200)

ตัวอย่างที่ 2 ระดับเสียงเริ่มต้นของแต่ละแนว (Part)



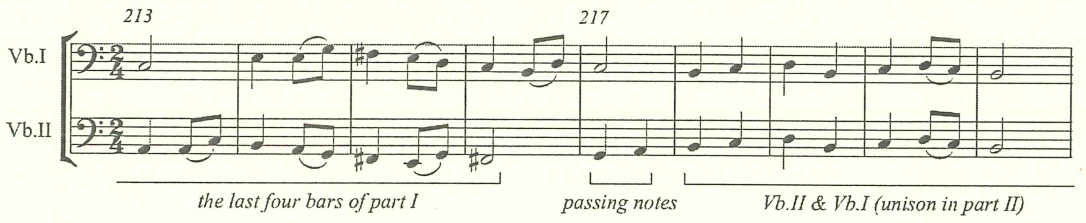
Part:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Instrument:	Vb.II	Vb.I	Vc.II	Vc.I	Vl.II	Vl.I	Vn.II (2ndGr.)	Vn.I (2ndGr.)	Vn.II (1stGr.)	Vn.I (1stGr.)
Dynamic:	*pp*		*p*		*mp*		*mf*			*f*
Measure:	1	26	51	76	101	126	151	176	199	200

ตัวอย่างที่ 3 การทบเสียงคู่ 8 ของแนวที่ VII กับ IX และ VIII กับ X



หลังจากที่แต่ละแนวเข้ามาจนครบ 10 แนว จากนั้นแต่ละแนวจะค่อยๆ ออกไป ซึ่งการออกไปครั้งแรกเริ่มห้องที่ 218 โดยที่การออกไปของแต่ละแนวนั้น ไม่ได้หมายความว่าเครื่องดนตรีกลุ่มนั้นจะหยุดบรรเลง แต่เป็นการเปลี่ยนไปบรรเลงซ้อนกับแนวอื่นแทน ยกตัวอย่างเช่น แนวที่ I (ดับเบิ้ลเบส กลุ่มที่ 2) ซึ่งเป็นแนวที่ออกไปเป็นลำดับแรก โดยเครื่องดนตรีของกลุ่มนี้จะเข้าไปบรรเลงซ้อน (Unison) กับแนวที่ II (ดับเบิ้ลเบส กลุ่มที่ 1) ในห้องที่ 218 แต่เนื่องด้วยดับเบิ้ลเบส กลุ่มที่ 1 บรรเลงตามหลังดับเบิ้ลเบส กลุ่มที่ 2 อยู่ 1 ห้อง ดังนั้น ดับเบิ้ลเบสกลุ่มที่ 2 จึงต้องบรรเลงโน้ตผ่าน (ห้องที่ 217) เพื่อไปสู่แนวที่ II ในห้องที่ 21

ตัวอย่างที่ 4 การเปลี่ยนแนวบรรเลงของดับเบิ้ลเบส กลุ่มที่ 2 ไปบรรเลงซ้อนกับดับเบิ้ลเบส กลุ่มที่ 1



ส่วนแนวอื่นเป็นลักษณะคล้ายกันในการย้ายแนวบรรเลงของเครื่องดนตรี ซึ่งมีผลทำให้แนวต่างๆ ค่อยๆ หายไป โดยมีรายละเอียดตามลำดับ ดังนี้

(ดู ภาพร่างการเปลี่ยนแนวบรรเลง และการออกไปของแต่ละแนว ประกอบ หน้า 33)

- แนวที่ I (ดับเบิ้ลเบส กลุ่มที่ 2) บรรเลงซ้อนกับแนวที่ II (ดับเบิ้ลเบส กลุ่มที่ 1) ในห้องที่ 218 โดยใช้โน้ตผ่านในห้องที่ 217 ดังนั้น คงเหลือดับเบิ้ลเบสบรรเลงแนวเดียวกัน โดยแนวที่ I หายไป

- แนวที่ X (ไวโอลิน I กลุ่มที่ 1) บรรเลงซ้อนกับแนวที่ VIII (ไวโอลิน I กลุ่มที่ 2) ในห้องที่ 224 โดยใช้โน้ตย้ายช่วงคู่แปด (Octave Transfer) ในห้องที่ 223 ดังนั้น คงเหลือไวโอลิน I บรรเลงแนวเดียวกัน โดยแนวที่ X หายไป

- ห้องที่ 242 แนวบรรเลงที่ II ของดับเบิ้ลเบส เล่นโน้ตผ่านเพื่อเข้าสู่แนวบรรเลงที่ III แทนที่เชลโล่กลุ่มที่ 2 ในห้องที่ 243 ซึ่งขณะเดียวกันนั้นแนวที่ III ย้ายไปบรรเลงซ้อนกับแนวที่ IV (เชลโล่ กลุ่มที่ 1) ในห้องที่ 244 โดยใช้โน้ตผ่านในห้องที่ 243 ดังนั้น เชลโล่บรรเลงแนวที่ IV และแนวที่ II หายไป

- แนวที่ IX (ไวโอลิน II กลุ่มที่ 1) บรรเลงซ้อนกับแนวที่ VII (ไวโอลิน II กลุ่มที่ 2) ในห้องที่ 247 โดยใช้โน้ตย้ายช่วงคู่แปดในห้องที่ 246 ดังนั้น คงเหลือไวโอลิน II แนวเดียว โดยแนวที่ IX หายไป

- ห้องที่ 268 ดับเบิ้ลเบสย้ายแนวบรรเลงอีกครั้ง ไปเล่นแนวบรรเลงที่ IV โดยใช้โน้ตผ่านในห้องที่ 267 ดังนั้น แนวที่ III หายไป

- ห้องที่ 269-270 ไวโอลิน II เล่นโน้ตผ่านเพื่อเข้าสู่แนวบรรเลงซ้อนกับแนวบรรเลงที่ VI (วิโอล่ากลุ่มที่ 1) ในห้องที่ 271 ดังนั้นไวโอลิน II เล่นแนวบรรเลงที่ VI ซึ่งขณะเดียวกันนั้นแนวที่ VIII (ไวโอลิน I) ย้ายไปบรรแลงแนวที่ VII ในห้องที่ 271 โดยใช้โน้ตผ่านในห้องที่ 270 ดังนั้น แนวที่ VII หายไป

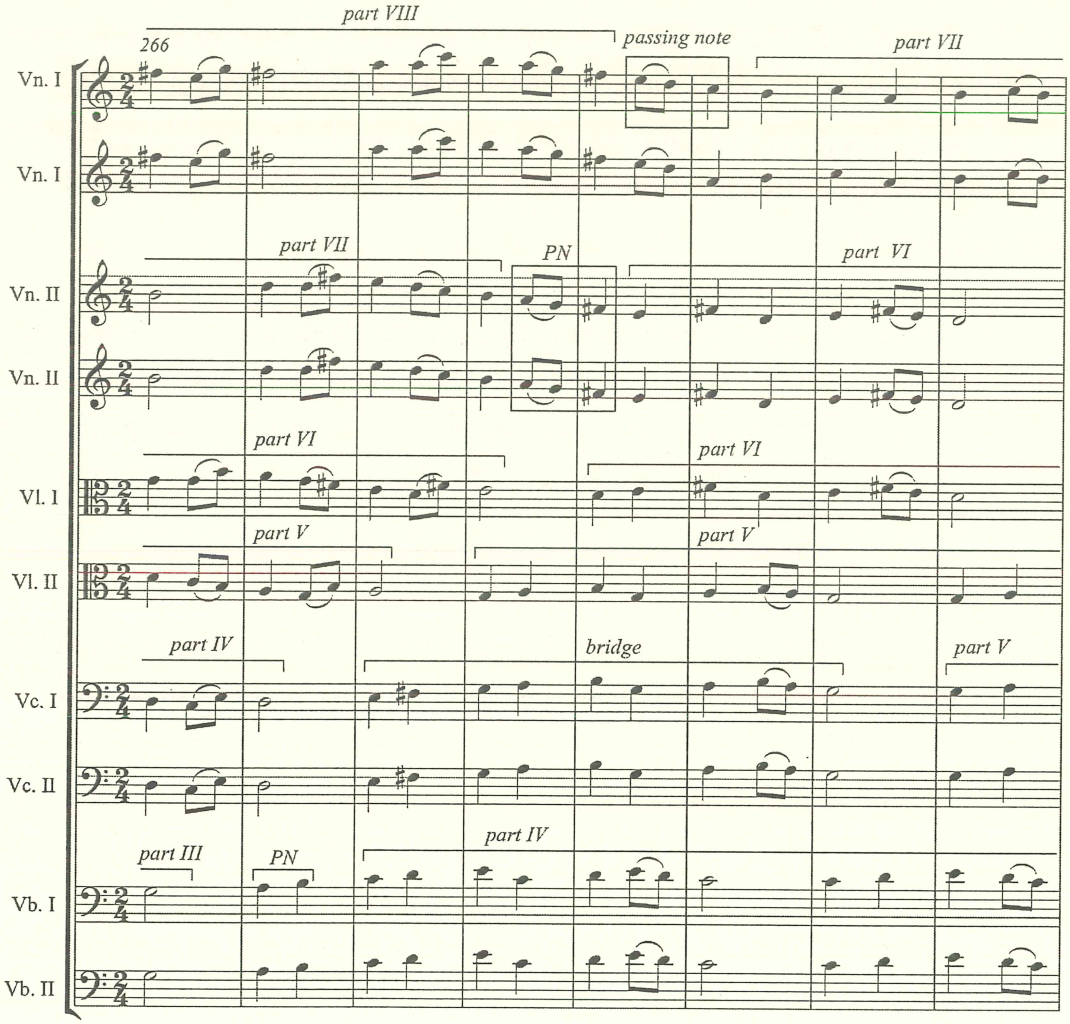
- ห้องที่ 268-272 เป็นส่วนเชื่อม (Bridge) ของแนวเชลโล่นำไปสู่การบรรเลงซ้อนกับแนวบรรเลงที่ V (วิโอล่ากลุ่มที่ 2) ในห้องที่ 273 ดังนั้น เชลโล่เล่นแนวบรรเลงที่ V โดยแนวที่ IV ดับเบิ้ลเบสบรรเลงแทน

- แนวที่ VI (วิโอล่า กลุ่มที่ 1) บรรเลงซ้อนกับแนวที่ V (วิโอล่า กลุ่มที่ 2 และเชลโล่) ในห้องที่ 293 โดยใช้โน้ตผ่านในห้องที่ 292 ดังนั้น คงเหลือวิโอล่าแนวเดียว ส่วนแนวที่ VI ไวโอลิน II บรรเลงต่อไป

- ห้องที่ 293 แนวดับเบิ้ลเบสหยุดบรรเลง ดังนั้น แนวที่ IV หายไป

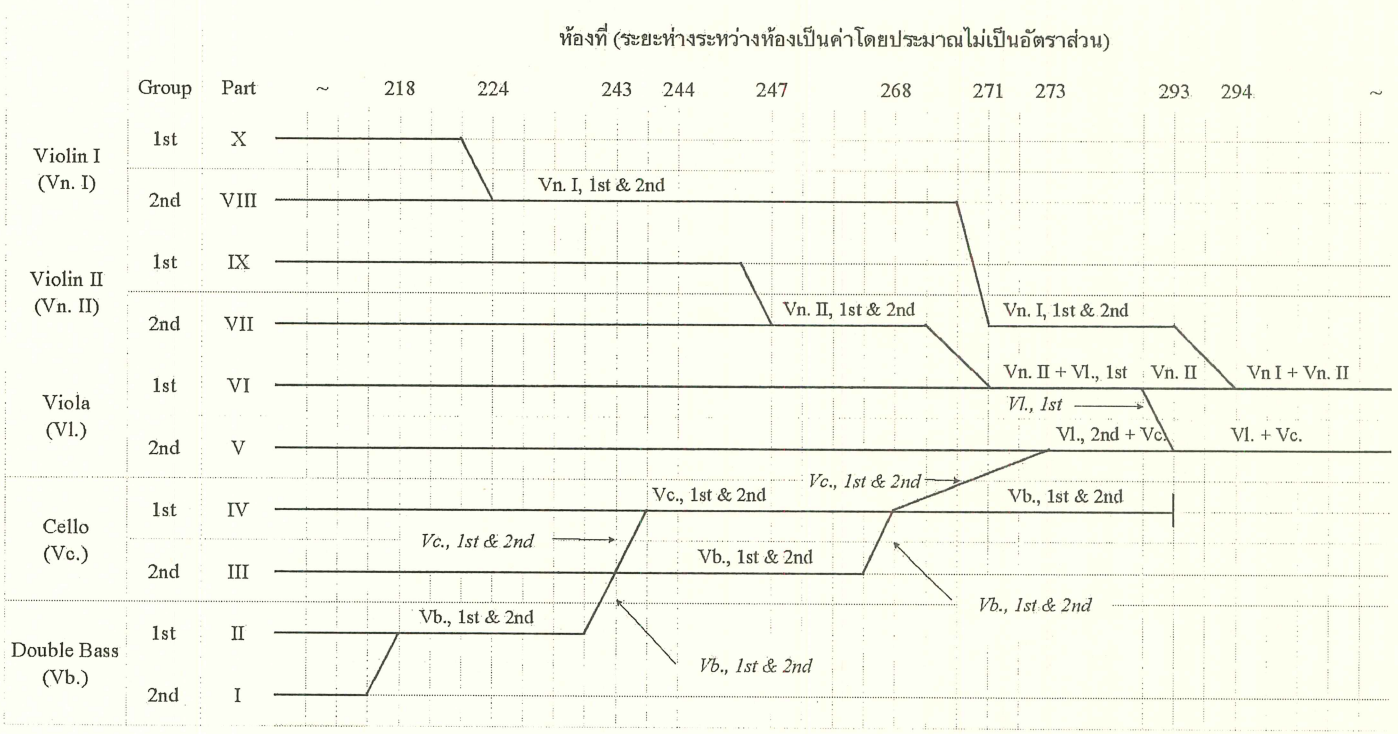
- ห้องที่ 293-294 แนวไวโอลิน I เล่นโน้ตผ่านเพื่อเข้าสู่แนวบรรเลงของไวโอลิน II ในห้องที่ 295 ดังนั้น แนวที่ VI หายไป

ตัวอย่างที่ 5 ตัวอย่างบางส่วนของช่วงที่มีการปรับเปลี่ยนแนวบรรเลงของเครื่องดนตรี และการหายไปของแต่ละแนว



สรุปได้ว่าแนวต่าง ๆ ที่หายไปนั้น เริ่มจากแนวที่ I X II IX III VIII IV VII สุดท้ายเหลือแต่แนวที่ V และ VI โดยที่โน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละแนวจะเล่นโน้ตตัว E นอกจากนั้น เมื่อพิจารณาภาพโดยรวมในด้านของศูนย์กลางเสียง (Tone Center) พบว่าศูนย์กลางเสียงของตอน A อยู่ที่โน้ตตัว E

แผนภูมิ ภาพร่างการเปลี่ยนแนววบรรเลงของเครื่องดนตรี และการหายไปของแต่ละแนว



แต่ละแนว (Part) ที่ออกไปเรียงลำดับก่อน-หลัง ดังนี้ I X II IX III VIII IV และ VII

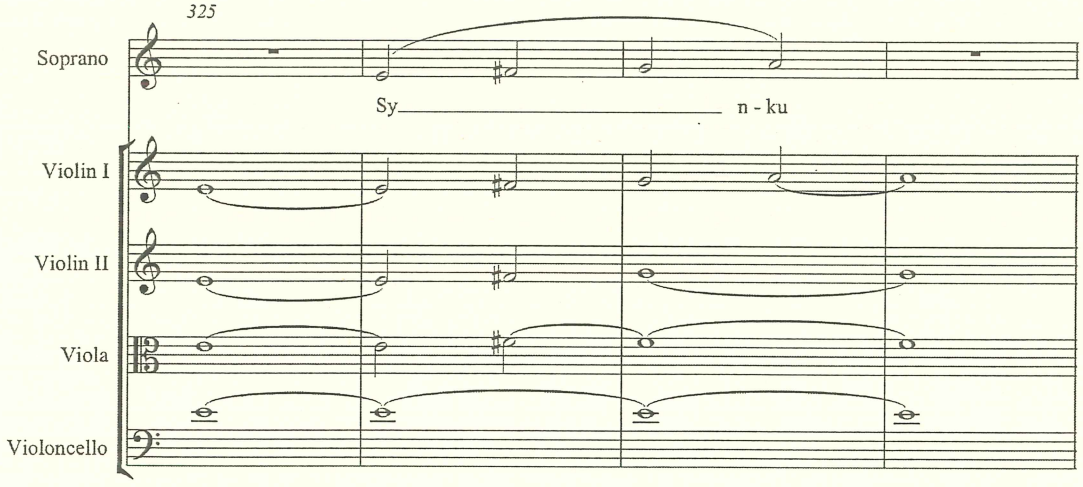
ตอน B (ห้องที่ 321-368)

ในตอนนี้ใช้เครื่องดนตรีทั้งวงออร์เคสตราบรรเลง พื้นผิวมีลักษณะเป็นโฮโมโฟนี ส่วนใหญ่อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 โดยที่บางห้องเปลี่ยนไปเป็นอัตราจังหวะ 2/4 และ 6/4 ลักษณะโดยรวมของเสียงประสานส่วนใหญ่จะดำเนินไปตามแนวทำนองร้อง และสามารถสังเกตเห็นได้อย่างชัดเจนว่า มีการใช้เทคนิคของโน้ตเพเดิ้ล (Pedal Note) อย่างมาก โดยเฉพาะที่โน้ตตัว E เสียงประสานของตอนนี้มีลักษณะ ดังนี้

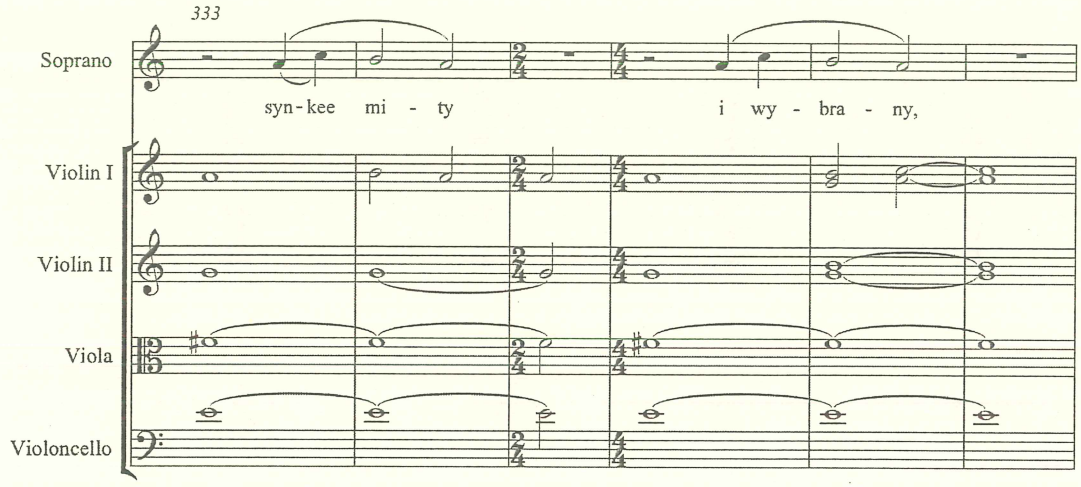
■ บรรเลงทบเสียงกับแนวทำนองร้องโดยมีเครื่องดนตรีบางส่วนเล่นโน้ตนั้นค้างไว้

เมื่อแนวทำนองเล่นโน้ตตัว E แนวเสียงประสานโดยเครื่องดนตรีทั้งหมดจะเล่นโน้ตตัว E แล้วให้เครื่องดนตรีบางชิ้นเล่นโน้ตตัวนั้นค้างไว้ในลักษณะโน้ตเพเดิ้ล จากนั้นแนวทำนองร้องเปลี่ยนเป็นโน้ตตัวใหม่ แนวเสียงประสานที่มีเครื่องดนตรีจำนวนหนึ่งจะเล่นโน้ตตัวแรกค้างไว้นั้น ส่วนเครื่องดนตรีที่เหลือจะเล่น โน้ตทบเสียงกับโน้ตตัวใหม่ที่เป็นตัวเดียวกับแนวทำนอง จากนั้นค้างเครื่องดนตรีบางส่วนไว้ก่อนที่จะเคลื่อนที่ต่อไป ผลสุดท้ายเสียงประสานของประโยคร้องจะมีลักษณะเป็นคอร์ดเรียงคู่ 2 เช่น ห้องที่ 321-332

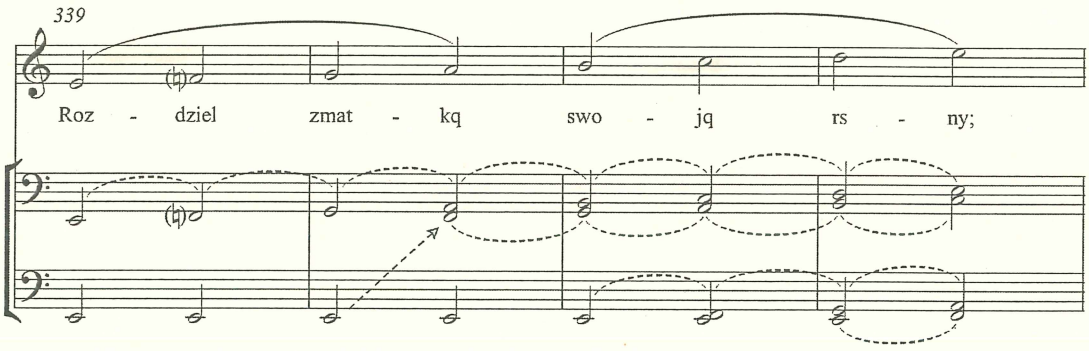
ตัวอย่างที่ 6 แนวเสียงประสานที่ประกอบแนวทำนองร้อง



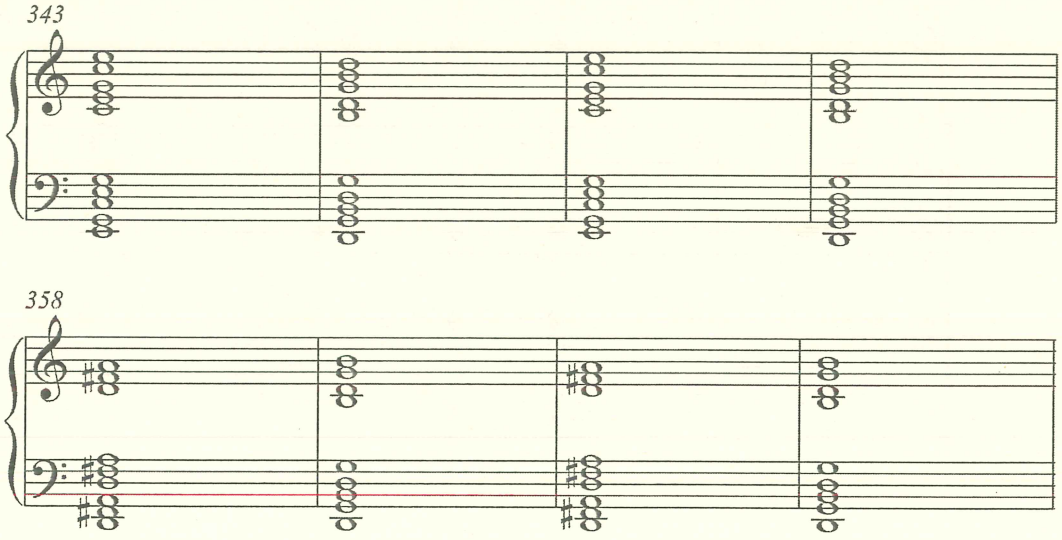
▪ การใช้ลักษณะของเสียงประสานแบบคลัสเตอร์ (Cluster) หรือการเรียงคู่ 2 (Secundal Chord) ตั้งแต่ตอนเริ่มประโยคร้อง เช่น ห้องที่ 333-338

ตัวอย่างที่ 7 เสียงประสานแบบคลัสเตอร์ หรือการเรียงคู่ 2

▪ แนวเสียงประสานจะเล่นตามแนวทำนอง (Similar Motion) โดยใช้เทคนิคของแคนนอนห่าง 1 ห้อง ทำให้เสียงประสานมีลักษณะเป็นการเรียงคู่ 2 และคู่ 3 (ห้องที่ 339-342 และห้องที่ 362-368)

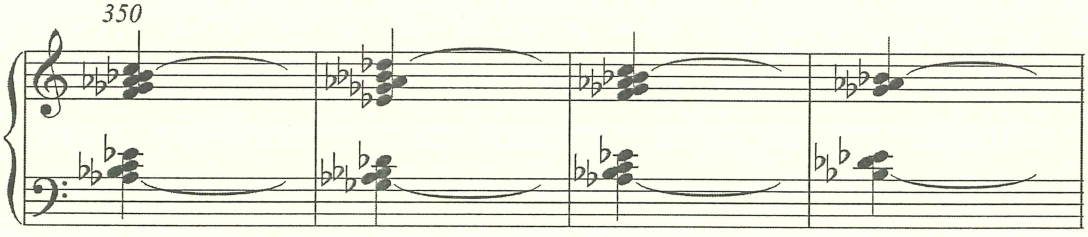
ตัวอย่างที่ 8 แนวเสียงประสานที่ประกอบแนวทำนองร้อง โดยใช้เทคนิคแคนนอน



■ การใช้ทรัยแอด (Triad) ที่มีการดำเนินเสียงประสานในความสัมพันธ์เป็นคู่ 4-5 เช่น ในห้องที่ 343-349 และห้องที่ 358-361 เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 9 ทรัยแอดที่มีความสัมพันธ์กันเป็นคู่ 4 หรือ 5 (ห้องที่ 343-346 และห้องที่ 358-361)

■ การใช้เทคนิคของ Pan-Diatonic ซึ่งเป็นการใช้โน้ตทั้ง 7 ตัวของบันไดเสียงอย่างเท่าเทียมกันเช่น ห้องที่ 350-357 ใช้โน้ตที่อยู่บนบันไดเสียง Db Major ดังนั้น กล่าวได้ว่าเป็น Pan-Diatonic บนบันไดเสียง Db Major

ตัวอย่างที่ 10 Pan-Diatonic บนบันไดเสียง Db Major



เมื่อพิจารณาภาพโดยรวมในด้านของศูนย์กลางเสียงของตอน B พบว่า มีการใช้ทั้งบันไดเสียงที่เป็นโมดต่างๆ ดังนี้

1. ห้องที่ 321-338 ใช้บันไดเสียงที่เป็นโมด E Aeolian (มีโน้ต F#)
2. ห้องที่ 339-342 ใช้บันไดเสียงที่เป็นโมด E Phrygian (มีโน้ต F)
3. ห้องที่ 343-346 ถ้าพิจารณาโดยให้ความสำคัญกับโน้ตแนวเบส คือ โน้ต E-D อาจกล่าวได้ว่าเป็นการใช้บันไดเสียงใดระหว่าง E Aeolian และ E Phrygian เนื่องจากไม่ปรากฏโน้ตตัว F ในบริเวณนี้ อีกทั้งเสียงประสาน ในช่วงนี้เป็นการใช้ทรัยแอดในความสัมพันธ์ที่เป็นคู่ 4-5 (คอร์ด C-G) โดยเฉพาะจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 342 เป็นคอร์ด F เข้าหาคอร์ด C พลิกกลับครั้งที่ 1
4. ห้องที่ 347-349 ใช้บันไดเสียงที่เป็นโมด E Aeolian
5. ห้องที่ 350-357 ใช้ Pan-Diatonic บนบันไดเสียง Db Major
6. ห้องที่ 358-361 ใช้บันไดเสียงที่เป็นโมด D Mixolydian (มีโน้ต C)
7. ห้องที่ 362-367 ใช้บันไดเสียงที่เป็นโมด E Phrygian
8. ห้องที่ 368 เป็นทรัยแอด Db Major

ดังนั้นสรุปได้ว่า ศูนย์กลางเสียงของตอน B เริ่มที่โน้ตตัว E แล้วปรับเปลี่ยนไปโน้ตตัวอื่น จากนั้นกลับมาที่โน้ตตัว E ส่วนทรัยแอดในห้องสุดท้ายของท่อน B นั้น เมื่อพิจารณาต่อไปจนถึงตอน A' เห็นได้ว่าเหมือนกับทำหน้าที่เป็นทรัยแอดที่ส่งไปสู่ตอน A'

ตอน A' (ห้องที่ 369-608)

พื้นผิวของตอนนี้เป็นแบบโพลีโฟนี และใช้อัตราจังวหะ 2/4 เกือบทั้งตอน โดยที่ตอน A' นั้น เป็นการนำแนวคิดมาจากตอน A การกลับมาครั้งนี้เหมือนกับห้องที่ 200 ที่อยู่ในตอน A ซึ่งเป็นช่วงที่ทั้ง 10 แนว บรรเลงพร้อมกันทั้งหมด จากนั้นแต่ละแนวจะค่อยๆ ออกไป แต่ในการออกไปของแต่ละแนวใน ตอน A' นี้ เริ่มจากระดับเสียงสูงสุดก่อน คือ เริ่มจากแนวที่ X IX VIII VII VI V IV III II จนกระทั่งสุดท้ายเหลือเฉพาะแนวที่ I เท่านั้น หลังจากการออกไปของแต่ละแนว แนวนั้นๆ จะเล่นโน้ต E ในลักษณะของเพเดิ้ลโน้ต ดังนั้น ในตอนนี้ A' จะได้ยินโน้ต E ที่ยาวนานมาก ตั้งแต่ห้องที่ 440 จนกระทั่งจบท่อน

ในห้องที่ 603-605 เปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะ 6/4 และมีลักษณะการใช้โน้ตคู่ 2 (E-F) ซึ่งโน้ต F# ถูกเปลี่ยนเป็นโน้ต F เมื่อพิจารณาภาพโดยรวมในด้านของศูนย์กลางเสียง พบว่า ศูนย์กลางเสียงของตอน A' อยู่ที่โน้ตตัว E เช่นกัน

สรุปการวิเคราะห์ท่อนที่ 1: *Symphony No. 3, Opus 36 "Symphony of Sorrowful Songs" (1976)*

บทความนี้เป็นการวิเคราะห์เฉพาะท่อนที่ 1 ของบทประพันธ์ *"Symphony of Sorrowful Song"* ดังนั้น บทสรุปนี้จึงเป็นการสรุปภาพโดยรวมของท่อนที่ 1 เท่านั้น มิใช่บทสรุปของบทประพันธ์ (บทความ ฉบับต่อไปผู้เขียนจะวิเคราะห์ท่อนที่ 2 และ 3 จากนั้นจะสรุปภาพรวมของทั้งบทประพันธ์อีกครั้ง)

"Symphony of Sorrowful Song" ท่อนที่ 1 สามารถสรุปลักษณะต่าง ๆ ได้ดังนี้

1. โครงสร้างบทประพันธ์

1.1 ดนตรีโทนาลแบบใหม่ (Neo-Tonality) ซึ่งยังคงมีศูนย์กลางเสียง แต่การได้มาของโน้ตโทนิคไม่เป็นไปตามวิธีการแบบดั้งเดิม

1.2 ส่วนใหญ่ใช้พื้นผิวเป็นแบบโพลีโฟนี บางขณะทีการใช้พื้นผิวแบบโฮโมโฟนี

2. เทคนิคต่าง ๆ

2.1 Canonic Imitation

2.2 การซ้ำ

2.3 โน้ตเพเดิ้ล

2.4 Pan-Diatonic

2.5 การเปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะ

2.6 โมด และบันไดเสียง

3. ลักษณะทั่วไป

3.1 แนวเสียงประสานแต่ละกลุ่มเล่นทบสียงกันเองภายในกลุ่ม โดยเฉพาะกลุ่มเครื่องสาย

3.2 แนวทำนองร้อง มักมีเครื่องดนตรีอื่นเล่นทบเสียงด้วยเสมอ

3.3 การดำเนินของคอร์ด (Chord Progression) ส่วนใหญ่ไม่มีบทบาท และหน้าที่ (Non-Function Harmony) ซึ่งกันและกัน มีเพียงเล็กน้อยที่เป็นความสัมพันธ์คู่ 4 หรือคู่ 5

□□□

บรรณานุกรม

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2549). ***มินิมอลริซึ่ม (Minimailism).*** วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน. หน้า 47-55 . ปทุมธานี: โรงพิมพ์ศูนย์สนับสนุนและพัฒนาการเรียนการสอน มหาวิทยาลัยรังสิต.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2552). ***เฮนริค มิโคลาจ โกเรกี (Henryk Mikolaj Gorecki).*** วารสารดนตรีรังสิต ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน. หน้า 62-70. ปทุมธานี: โรงพิมพ์ศูนย์สนับสนุนและพัฒนาการเรียนการสอน มหาวิทยาลัยรังสิต.

Carter, K. (1992). E***nglish Translation: ☐1992 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., Symphony No. 3 (Symphony of Sorrowful Songs)***. Kraków : Polskie Wydawn. Muzyczne.

Gorecki, M. Henryk. (2000). ***Symphony No. 3 (Symphony of Sorrowful Songs)***. Kraków : Polskie Wydawn. Muzyczne.

Jacobson, B. (1994). ***CD. Cover***. Germany: n.p.

Sadie, Stanley. (1995). ***The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Volume One, Seven and Eighteen)***. London: Macmillan Publisher.

Salzman, Eric. (1967). ***Twentieth-Century Music: An Introduction***. New Jersey: Prentice Hall, Inc.

Schwarz, K. Robert.(1996). ***Minimalists.*** Singpore: Phaidon Press Limited.

Watkins, Glenn.(1988). ***Sounding Music in Twentieth Century.*** New York: A Division of Macmillan, Inc.